

ARTI FIGURATIVE

Un esercizio böckliniano di Fabrizio Clerici

Scriveva Caspar David Friedrich nel 1830 rivolgendosi a un ideale pittore: « Chiudi il tuo occhio fisico, per vedere dapprima il quadro con l'occhio dello spirito. Poi fa risalire alla luce ciò che hai visto nella tua notte, affinché la sua azione si eserciti di ritorno su altri esseri, dall'esterno verso l'interno », e fissava così la prima regola dell'artista visionario, che vede solo ad occhi chiusi. Ma se l'esortazione di Friedrich può servire ad avvicinarci a un artista come Fabrizio Clerici, non è tanto per quell'occhio chiuso verso l'esterno, quanto per quella notte dell'io da cui il poeta estrae la sua luce. Anzi l'occhio fisico di Clerici è insonne, perennemente e dolorosamente aperto, tanto che si potrebbe dire di lui ciò che disse Heinrich von Kleist di Friedrich stesso, che a volte la sua visione era come di un occhio senza palpebre.

La forza dello sguardo in Clerici è tanto penetrante e magica che non solo fulmina le cose, ma le spoglia di ogni loro apparenza, come se un obbiettivo rimanesse per sempre aperto e fissasse così l'immagine ultima del mondo, quando ormai ogni apparenza è svanita, ogni vita pietrificata e dagli abissi del tempo emergono solo le essenze, le matrici e i miti che ne hanno formato il cuore segreto. Una pittura dello sguardo, allora, ma in cui lo sguardo non è quotidiano bensì eterno, e non diurno bensì alimentato da quella notte interiore, che si deposita sulla tela in forma di luce. Non è infatti dipinto di sola luce il quadro di Clerici intitolato *Spille glaciali*, omaggio dichiarato a Friedrich? Un quadro fatto di luce lunare solidificata, che deriva, come tutti possono vedere, da *Il naufragio della Speranza*, ma anche, e il rapporto è più profondo, dalle fantomatiche rocce di luna che sorgono azzurre sul mare in *Scogliera sulla costa* del Museo di Karlsruhe. È probabile che anche quel mezzo arcobaleno di *Arcuné*,

nel recente ciclo böckliniano, sia un ricordo di Friedrich.

Non sto tentando, con tutti questi legami, di tessere una rete che impanii Clerici dentro la foresta del romanticismo, ma di dare un piccolo preludio al gruppo delle ultime sue opere: sono quindici, riunite sotto il titolo generale di *Latitudine Böcklin*, visibili alla Galleria « Il Gabbiano » di Roma e ora alla « Forni » di Bologna, in attesa di partire per la Russia. Ma intanto Valerio Zurini, che le presenta, le considera emblemi del « rifiuto di partecipare ad una congiura che sembra dover soffocare per sempre il generoso afflato romantico ». Fabrizio Clerici è un grande « inattuale »; sta in questo la ragione maggiore della sua verità e della sua poesia. *L'isola dei morti* di Böcklin è l'« oggetto » al centro di queste opere, carico, come di solito gli « oggetti » di Clerici, di una grande forza simbolica, mitica e di archetipo. Mi sembra che abbia la stessa funzione che aveva la *Santa Cecilia* di Maderno quando Clerici dipingeva *La cataomba* e *Il sonno romano*; se la scultura accennava a un momento, o risolto, barocco, la pittura accenna a un momento, o risolto, romantico.

Non sono momenti incompatibili, riferiti alla personalità di Clerici. Che è così ricca da poterli facilmente includere, con molti altri; tenuti insieme, tutti, dalla prodigiosa forza di intelletto e dalla illuminazione razionale che sempre han fatto tendere, in lui, la base su cui nascevano i prodigi della fantasia. Né questo può apparire in contrasto con l'accenno allo spirito romantico, se Friedrich, per tornare ancora a chi di quello spirito fu massimo poeta, faceva nascere le sue forme, acute, nitide e cristalline, da una razionale organizzazione dell'immagine, era un « illuminato » in tutti i sensi che la parola può avere. E Alberto Savinio, cui Clerici deve se non altro un raro dono di amicizia, diceva: « Nella mia pittura c'è fiato romantico. Quel fiato che ineffabilmente continua la cosa di là dalla cosa ».

Clerici è un «illuminato» indagatore ed evocatore del cuore misterioso che le trascorse epoche e le antiche civiltà hanno lasciato sepolto sotto le rovine del tempo; la sua opera è il luogo dove si trovano a coincidere una archeologia del presente, individuale, con una archeologia del passato, collettiva; poiché l'ontogenesi ripete la filogenesi e gli scavi operati nell'inconscio non sono dissimili da quelli condotti sulle città morte. L'opera di Clerici, nella sua chiarezza, nel rigore del suo spazio, nella ossessiva ripetizione delle immagini, è produttrice di angoscia; la bellezza della luce, l'infallibile precisione dei particolari, la magia della scoperta e dell'invenzione, non danno felicità; percuotono anzi di un vago terrore, di un disagio ancestrale. Clerici dipinge la frantumazione e la pietrificazione, i relitti sgretolati del tempo e l'eterna durezza delle rocce che stanno immote nel tempo, i miraggi e i cristalli, le città aeree e i templi sepolti; dipinge il sonno e lo sguardo, l'infinito dei deserti e l'infinito delle stanze, la lievitazione e l'emergenza.

Il ciclo böckliniano è, per la prima volta nell'opera di Clerici, autunnale; un malinconico, tenuissimo velo abbassa appena il tono dei colori, stende sulle immagini un'impercettibile nebbia, attraverso la quale la rifrazione della luce si fa più intensa, più diffusa, più fantomatica. *L'isola dei morti*, opera che raccoglie i terrori, l'oscura coscienza e la mitica poesia di un grande secolo al suo finire, continua, pur trasferita dentro queste stanze nitide ed eternamente vuote, in quest'aria rarefatta, a riverberare attorno a sé la sua fascinazione. È questa che Clerici dipinge, e mettendovi di fronte gli altri simboli della sua mitologia, la barca rituale, il falco Horus, il teschio, gli arieti di Menfi, provoca un contatto che elimina il tempo, cancella le epoche storiche, dando una immagine di quel futuro in cui tutte le ere saranno contemporanee sopra la suprema e infinita solidità delle terre e dei mari. *L'isola dei morti* così, pur rimanendo se stessa, diventa contemporaneamente straniamento da se stessa; si perde sull'orizzonte, si eleva nell'aria, si frantuma e sparge ovunque i suoi elementi erettili, i cipressi. Nel nome di un grande artista del mito e del mistero

la pittura di Clerici tocca un culmine di incanto, di coscienza e poesia; come è dell'autunno, si sente in queste opere la pienezza della maturità e il lieve soffio della morte.

Il Bateau-Lavoir

Il 1° dicembre 1969 per la sollecitudine di André Malraux il Bateau-Lavoir, una vecchia e cadente costruzione al numero 13 di rue Ravignan, cuore di Montmartre, veniva dichiarato monumento nazionale; cinque mesi dopo, il 12 maggio 1970, l'edificio era distrutto da un incendio. L'episodio contiene tutta l'ironia e la fatalità degli eventi simbolici; era infatti impossibile che il teatro squallido e felice della *bohème* artistica parigina nel primo decennio del secolo potesse sopravvivere alla consacrazione ufficiale: troppa miseria e fame vi avevano abitato, e caldo e freddo, anarchici, drogati, grandi e folli artisti, amori e suicidi, perché quelle stanze sopportassero ora l'occhio pettegolo dei turisti. I luoghi dei poeti è bene che scompaiano quando sono scomparsi i loro corpi; ciò che ne resta è spesso solo falsificazione, una lapide, una memoria consumata.

Ma se una mostra, come quella del Museo Jacquemart-André di Parigi, commemora il Bateau-Lavoir e gli anni della vita che ospitò, allora è più probabile che nasca un vero ricordo, che venga scritta una vera, non consacrata, storia: dalle vecchie fotografie, dall'edizione originale di *Alcools*, da una copia de «*Les soirées de Paris*», dalla lettera in cui Picasso invita Olivier Sainsère, consigliere di stato, a venirsi a prendere *La femme au corbeau* che aveva ormai deciso di vendergli, dall'insegna del «*Lapin Agile*», e soprattutto dalle opere, fossero o no capolavori, da tutti questi residui, banali o sublimi, del tempo, sorge uno spirito, nascono una malinconia e una emozione poetica; solo essi sono la verità e la pienezza del passato.

Il Bateau-Lavoir era una strana costruzione, che dalla parte di rue Ravignan aveva un solo piano, ma dall'altra, place Emile Goudeau, ne aveva tre, per cui oltrepassata la porta d'ingresso in rue Ravignan, anziché salire, si scendeva: tutto l'edi-